Art.
497
c

Aquarell-Landschaften von Ende

Art. 497 c

Digitized by Google

<36617682090013

<36617682090013

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Praktische Winke

für Anfänger

in der

Aquarell-Landschaftmalerei,

von

Otto Leopold Freiherrn von Ende.

Dresden und Leipzig,
in der Arnoldischen Buchhandlung.
1840.

BIBLIOTHEK
der
Königl. Akademie
d. b. K.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Dresden, gedruckt bei Ernst Blochmann.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Vervollkommnung der Aquarell-Malerei . . 1
Eintheilung des Aufsatzes 3
Beschränkung desselben 3

I.) Materialien 4
1.) Papier 4
2.) Farben 5
Probe der Tusche 5
Drei Hauptfarben 6
Merkwürdiger Gegensatz 8
Hilfsfarben 8
Unnütze Farben 9
Schattiren 9
Drucker 10
Allgemeine Regel. 11
Weiß 11
3.) Pinsel 12

Digitized by Google

Seite

II. Behandlung der Materialien . 13

1.) Behandlung des Papiers . . 13

Kein Bret zum Aufspannen . . . 13

Benetzen des Papiers 14

Färbung des Papiers 14

Radiren 15

2.) Behandlung der Farbenstückchen 16

Weiße Näpfchen 16

Trocknen der Farbenstückchen . . . 17

Mischen der Farben 17

Gummi 18

Reinigen der Farben 18

3.) Behandlung der Pinsel . . . 19

Reinigen der Pinsel 20

Wasser 20

III.) Behandlung einzelner Theile des Bildes 21

1.) Darstellung der Luft 21

Wolken 22

Anwendung von Pfeifenthon . . . 24

Formen der Wolken 26

Beleuchtung der Wolken 27

Bestimmung der Größe des Mondes . 29

Digitized by Google

Seite

2.) Darstellung des Wassers . . . 31
a.) im unbewegten Zustande . . . 32
Localfarbe mehrer Gewässer . . . 32
Reflexe 33
b.) im bewegten, jedoch überhaupt horizontalen Zustande . . . 36
aa.) Meer und Landsee 36
Wellen 37
Die neunte Welle 39
bb.) ein fließender Strom . . . 40
c.) Wasserfälle 41
3.) Darstellung der Erde . . . 42
Ferne 42
Reflexe 43
Drucker 44
Lufttöne auf der Erde 45
Milderung greller Töne 45
Figuren 46
Aufsetzen der Figuren. 48
Blendung des Auges 49
IV.) Berücksichtigung des Klima's und der geographischen Breite 50
Das Klima kann selbst in einer ausgeführten Zeichnung ausgedrückt werden 50

Digitized by Google

Seite

Allgemeine Regeln 50
Italienische Beleuchtung 52
Weißes Licht in Großbritannien . . . 52
Vergleichung 52
Klarheit der Fernen im Süden . . . 53
Form der Wolken 53
Schluß 54

Digitized by Google

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Die Aquarell-Malerei, welche sich in früheren Zeiten fast nur auf das Coloriren von Zeichnungen oder Kupferstichen beschränkte und die Farben der Gegenstände gleichsam nur andeutete, statt, wie bei jeder anderen Malerei, dieselben in möglichster Frischheit und Vollkommenheit darzustellen, hat in neueren Zeiten einen Aufschwung genommen, welcher sie zu einer Höhe geführt hat, auf der sie zwar noch immer nicht der Oelmalerei gleichgeschätzt wird, von welcher sie an Dauer des Materials und Kraft des Effects nicht nur, sondern — wir getrauen uns dieß zu sagen, obgleich es paradox erscheinen kann, — auch an größerer Leichtigkeit der Ausführung übertroffen wird, aber doch schon so hoch gestiegen ist, daß man in England Ausstellungen von nichts als Aquarell-Gemälden veranstaltet hat und einer der Begründer der

Digitized by Google

neueren Aquarell-Malerei, Turner, zu den größten Künstlern Großbritanniens gezählt wird. Diese Vervollkommnung eines nicht unwichtigen Zweiges der Kunst hat ihren Grund wohl vorzüglich in der Verbesserung der zu der Aquarell-Malerei nöthigen Materialien, des Papieres und der Farben, welche von England ausgegangen ist. Mit den alten Muschelfarben und dem Papiere, welches sich wenig von gutem Schreibpapiere unterschied, könnte selbst ein Turner schwerlich das leisten, was jetzt von einem guten Aquarell-Gemälde erwartet wird. Die in diesem Aufsatze niedergelegten Bemerkungen beruhen theils auf dem, was der Verfasser Gelegenheit hatte von Meistern dieser Kunst in Großbritannien und der Schweiz, zwei Ländern, in denen die Aquarell-Malerei vorzüglich geübt wird, zu lernen, theils auf dem, was eigene Erfahrung bei Aufnahme von Landschaften nach der Natur unter mehr als 20 verschiedenen Graden geographischer Breite, ihm gelehrt hat.

Digitized by Google

Diese vorläufigen Bemerkungen führen nun zu der in diesem Aufsatze befolgten Ordnung. Wir werden nämlich den Leser unterhalten:

I. von den Materialien,
II. von der Behandlung der Materialien,
III. von der Behandlung der einzelnen Theile einer Aquarell-Landschaft und
IV. von der Berücksichtigung des Klima's und der geographischen Breite.

Wir werden uns dabei erlauben, die eigentlichen Gränzen dieses Aufsatzes insofern zu überschreiten, daß wir auch Manches berühren werden, was nicht bloß der Aquarell-Malerei angehört, sondern der Malerei im Allgemeinen, glauben aber, dadurch den Anfängern in der Aquarell-Malerei einen Gefallen zu thun. Unberührt werden wir aber lassen Alles, was bloß die Zeichnung betrifft, z. B. Wahl der Ansichten, Baumschlag, Linear-Perspective u. s. w. Diese Gegenstände enthält jede Abhandlung über die Anfangsgründe der Zeichnenkunst.

Digitized by Google

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen gehen wir nun zu den einzelnen Theilen unseres Aufsatzes über und sprechen zuerst

I. von den Materialien, nämlich:

1.) von dem Papiere,
2.) von den Farben, und
3.) von den Pinseln.

1.) Von dem Papiere.

Sowie in vielen anderen Producten der Industrie, so übertrifft England auch in der Production des Papieres zum Aquarell-Malen andere Länder. Whatman's Zeichnenpapier und eine Art superfeiner Pappe, **Bristol-board**, und eine andere, **Ivory-paper** genannt, sind wohl jedem anderen Materiale zur Aquarell-Malerei vorzuziehen. Zu leicht colorirten Skizzen bedient man sich zuweilen auch einer Art rauhen, nicht vollständig geleimten Papieres, **cartridge-paper** genannt, welches aber zu ausgeführter Malerei untauglich ist.

Digitized by Google

2.) Von den Farben.

Unter den uns bekannten, sogenannten Tuschfarben müssen wir denen von Newman unbedingt den Vorzug geben, nach ihnen denen von Ackermann. Schwarze Tusche und Sepia werden jedoch, wie bekannt, erstere am beßten in China, letztere in Rom präparirt. Erstere soll aus dem Ruße des Camphers, mit Gummi vermischt, bereitet werden. Um zu versuchen, ob ein Stück Tusche zur Aquarell-Malerei tauglich sei, lege man einen Ton damit an, lasse denselben ganz trocken werden und übergehe solchen dann mit einem nassen Schwamme. Löset sich dadurch die Tusche auf, so ist sie zur Aquarell-Malerei nicht tauglich; denn der Gebrauch, welchen man von der Tusche bei dieser Malerei macht, besteht vorzüglich darin, daß man Schattentöne damit anlegt, welche dann, zugleich mit den lichten Stellen, mit farbigen Tönen übergangen werden, wobei es durchaus nöthig ist, daß die Tusche sich nicht auflöse; außerdem wird nicht nur der angelegte

Digitized by Google

Schattenton heller, sondern die den Lichtton darstellende Farbe wird geschwärzt und unrein, wodurch das Bild für immer alle Frischheit der Farben verliert. Dieß ist eben der Vorzug, welchen gute Tusche vor der Neutral tint (siehe unter I. 2 weiter unten) hat.

Newman's Farben, welche wir mit ihren englischen Namen bezeichnen werden, wie sie auf jedem Stücke genannt sind, zeichnen sich dadurch vor anderen aus, daß sie mit großer Sorgfalt präparirt sind, so daß selbst die, welche einer eigentlichen chemischen Auflösung im Wasser nicht fähig sind, wie z. B. Vermillion und Red Lead, sich mechanisch so mit dem Wasser vermischen, daß auch bei leichten Tönen die einzelnen Stückchen Farbe (wir möchten sie fast Atome nennen) nicht leicht sichtbar werden. Eigentlich braucht man nur Prussian blue, lake und gamboge, um alle Farbenmischungen darzustellen. Selbst Schwarz läßt sich mit diesen drei Farben, wenn man sie in den gehörigen Verhältnissen mischt, hervorbringen. Es ist sehr merkwürdig, daß,

Digitized by Google

während jene drei Farben, Blau, Carmoisin und Gelb, wenn sie entweder unmateriell sind — wir meinen die aus dem gebrochenen weißen Sonnenlichte entstandenen prismatischen Farben — und wiederzusammengesetzt werden, durch Sammlung dieser Strahlen selbst, oder materiell — wir meinen die Malerfarben — und auf eine immaterielle Weise gemischt werden (welches dann geschieht, wenn man eine Scheibe, auf welche jene Farben nach den zuerst von Sir Isaak Newton angegebenen Verhältnissen als Zirkelausschnitte gemalt sind, einer schnellen Rotation unterwirft), Weiß hervorbringen; wir sagen, es ist sehr merkwürdig, daß dieselben Farben, wenn sie materiell sind und materiell, durch Untereinanderreiben, gemischt werden, Schwarz hervorbringen. Viele Künstler behaupten, daß durch alleinige Anwendung der drei obengenannten Farben eine sonst nicht zu erlangende Harmonie in ein Bild gebracht werde. Dieß ist aber unrichtig, denn es lassen sich durch diese drei Farben die schroffsten und schreiend-

Digitized by Google

sten Gegensätze darstellen, und wenn der Maler außerdem nicht weiß, wie er seinem Bilde Harmonie geben soll, so wird er sie dadurch, daß er sich auf jene drei Farben beschränkt, auch nicht erlangen. Wir können daher den Gebrauch anderer Farben als jener drei nicht nur gestatten, sondern sogar anrathen, da es vortheilhaft ist, Töne, die man ohne Farbenmischung gleich fertig aus dem Farbenkasten nehmen kann, anzuwenden, weil sie gewöhnlich reiner als die sind, die man erst mischt. Was wir weiter unten von der in den Farbenkasten enthaltenen **Neutral Tint** sagen, leidet dadurch keinen Widerspruch, denn diese **Neutral Tint** ist selbst keine einfache Farbe, sondern ein meistens aus **Indigo** und **Indian Red** bestehendes, nicht ganz klares Gemisch. Die Farben, welche wir neben Tusche, Sepia, **Prussian blue, lake** und **gamboge** empfehlen, sind: **Raw Sienna, Burnt Sienna, Vandyke Brown, Light Red, Indigo, Sap Green, Indian Yellow, Red Lead** und **Chinese Vermillion.** Letztere beiden ge-

Digitized by Google

hören zwar eigentlich den Deckfarben an und sollten daher von der Aquarell-Malerei ausgeschlossen sein, doch bildet **Red Lead**, mit **Indian Yellow** vermischt, einen wundervoll klaren, sonnigen Ton, der ganz die Durchsichtigkeit des Aquarells hat, und **Chinese Vermillion** ist sehr brauchbar an Figuren im Vordergrunde, welche durch ein brennendes Roth hervorgehoben werden sollen. Eine sehr brauchbare Farbe gibt auch der Safran, in kaltem Wasser aufgelöst und durch feine Leinwand filtrirt. Alle übrigen Farben sind ganz entbehrlich, ja manche, wie z. B. das Lilla, Goldgelb, Hellblau und Apfelgrün, womit fast alle Farbenkasten und Kästchen geringerer Art prangen, sind ganz unbrauchbar zum Aquarell-Malen, da sie mit Deckfarben-Weiß vermischt sind. Die mit **Neutral Tint** bezeichnete Farbe hat zwar einen schönen, für alle Schattenpartieen passenden Ton, entbehrt aber der Klarheit und löst sich, wenn sie übergangen wird, auf. Man thut daher besser, sich diese **Neutral Tint** aus **Prussian blue**

Digitized by Google

und **Lake** oder aus diesen beiden und etwas chinesischer Tusche selbst zu mischen. Ausgenommen in der Luft und in der zartesten Ferne ist chinesische Tusche jedem anderen Tone zur Schattirung vorzuziehen, doch muß dieselbe durch später darüber gelegte Töne modificirt werden.

Der Gewohnheit, eine Aquarell-Landschaft erst mit Tusche vollkommen zu schattiren und dann zu coloriren, können wir aber nicht beipflichten, denn die Landschaft wird dann immer nur wie ein colorirter Kupferstich, nicht wie ein Gemälde aussehen. Ferner ist es nicht möglich, bei diesem Tuschen auf das weiße Papier den Ton richtig zu treffen, den der Schatten haben muß, um mit dem später colorirten Lichte in richtigem Verhältnisse zu stehen. Zu den sogenannten Druckern wendet man eine aus **Sepia** und **Indigo** gemischte Farbe an, welche weit mehr Kraft als selbst die Tusche hat, besonders wenn man jene Farben mit etwas **Gummi arabicum** vermischt. Bei allem Schattiren muß man dar-

uf Rückſicht nehmen, daß alle Aquarell-farben bei'm Trocknen heller werden. Durch Berückſichtigung dieſes Umſtandes kann man es ſich erſparen, Schatten, die anfangs, ſo lange ſie noch feucht waren, den rechten Ton hatten und dann doch zu hell erſcheinen, oft wieder übergehen zu müſſen, wodurch die Reinheit des Contours und die Klarheit der Farbe leiden.

Weiß gibt es in den Aquarell-Farben nicht, jedes Weiß iſt Deckfarbe, obgleich man ein Stückchen Weiß in jedem Aquarell-Farben-kaſten findet. Das reine Weiß iſt für den Aquarell-Maler das unberührte Papier, und die Farben, welche mit Weiß gemiſcht ſcheinen, wie z. B. Roſenroth, Hellblau, Strohgelb, bringt er dadurch hervor, daß er z. B. Car-moiſinroth, Dunkelblau und Hochgelb auf das weiße Papier ſo dünn aufträgt, daß dieſes durchſcheint und ſich der Ton des Papiers mit dem der Farbe gleichſam miſcht.

Digitized by Google

3) Von den Pinseln.

Die beßten Pinsel zur Aquarell-Malerei sind die von Zobelhaaren, von hellbrauner Farbe, da sie eine gewisse Elasticität besitzen, welche anderen abgeht und doch für den Maler so vortheilhaft ist. Die gewöhnlich gegebene Regel, immer mit einem möglichst großen Pinsel zu arbeiten, ist auch nur dann passend, wenn man auf trockenem Papiere malt, was wir ganz mißbilligen; denn ein zu großer Pinsel macht das Aussparen und die Beobachtung scharfer, nicht geradliniger Contoure sehr schwierig, besonders wenn man ihn sehr voll nimmt. Jedoch versteht es sich, daß man die Luft und eine große Wasserfläche mit einem größeren Pinsel malt, als man zu kleinen Einzelnheiten des Vorgrundes anwendet. Es ist auch zweckdienlich, von einem oder einigen Pinseln die äußersten Spitzen abzuschneiden, was bei manchen Arten des Baumschlages, oder wenn man den Pinsel, wie später gezeigt werden soll, zum Verwischen anwenden will, vortheilhaft ist.

Digitized by Google

II. Von der Behandlung der Materialien.

1.) von der Behandlung des Papieres,
2.) von der Behandlung der Farbenstückchen und
3.) von der Behandlung der Pinsel.

1.) Von der Behandlung des Papieres.

Die gewöhnliche Art, das Papier so auf ein Bret zu spannen, daß dessen Rückseite unzugänglich ist, steht einem der hauptsächlichsten Vortheile im Wege, die man bei der neueren Aquarell-Malerei anwendet, dem, das Papier durch öfteres Benetzen der Rückseite feucht zu erhalten. Man muß dasselbe daher nicht auf ein Bret, sondern auf einen Rahmen so spannen, daß die ganze Rückseite der Zeichnung völlig frei bleibt. **Bristol-board** und **Ivory-paper** haben Consistenz genug, um das Aufspannen ganz überflüssig zu machen. Nachdem die Zeichnung vollendet ist, welche in Bleistift und so leicht als möglich angelegt werden muß, da-

Digitized by Google

mit jede Spur des Umrisses verschwunden sei, wenn das Bild fertig ist, benetzt man das Papier auf beiden Seiten. (Sollte man wünschen, einen Kupferstich oder eine Lithographie zu coloriren, welche auf ungeleimtes Papier gedruckt sind, so darf man dieses nur einige Male mit Milch, von welcher man die fettigen Theile sorgfältig abgenommen hat, übergehen, und die Farben werden, nachdem das Papier einmal trocken geworden ist, darauf stehen wie auf geleimtem Papiere.)

Sobald der Glanz der Nässe gänzlich verschwunden ist, kann man anfangen, allgemeine Töne anzulegen. Man gibt dabei der Zeichnung eine etwas gesenkte Lage und nimmt das sich am niedrigen Rande sammelnde Wasser mit einem halbtrockenen großen Pinsel ab. Soll das Gemälde einen warmen, sonnigen Ton haben, so kann man das ganze Papier mit einem leichten Tone von Light red übergehen; doch nehme man diesen ja recht leicht, sonst stört er andere in dem Bilde

Digitized by Google

vorkommende Farben, vorzüglich das Hellblau, welches, über **Light red** gelegt, leicht in ein trübes Grau übergeht, wenn das **Light red** zu stark ist.

Radiren kann man im Vordergrunde, muß aber die radirten Stellen erst mit Gummi Elasticum nach einer Richtung überstreichen, damit sich die kleinen, durch das Radiren entstandenen, aufrechtstehenden Papierfasern niederlegen, dann mit einem Stückchen Elfenbein reiben, um das Papier völlig wieder zu glätten, und endlich mit einem nassen Pinsel benetzen, damit der durch das Glätten entstandene Glanz verschwinde.

Wenn man die Rückseite eines Stückes Papier oder **Bristol-board** und **Jvory-paper**, welches nicht aufgespannt ist, benetzt, so wird, dasselbe, von der Vorderseite aus gesehen, concav, weil in die Rückseite das Wasser eingedrungen ist, während die Vorderseite noch trocken ist; sobald die Feuchtigkeit aber auch diese erreicht, so streckt sich das Papier wieder, weil nun beide Seiten feucht sind, und

Digitized by Google

dann ist der rechte Zeitpunkt zum Malen gekommen. Ein nasser Schwamm muß immer neben dem Maler liegen, und sobald das Papier trocken wird, muß die Rückseite wieder angefeuchtet werden. Dieß leidet nur eine Ausnahme, wenn man die sogenannten Drucker aufsetzt, bei denen es darauf ankommt, daß sie bestimmt und scharf stehen bleiben.

2.) Von der Behandlung der Farbenstückchen.

Zuerst müssen wir darauf aufmerksam machen, daß man die Farben nie in das Wasser taucht, sondern einen oder ein paar Tropfen Wasser mit dem Pinsel in ein flaches Näpfchen von weißem Porzellan thut und dann die Farbe in demselben reibt. Weiße Näpfchen sind deswegen anderen vorzuziehen, weil der Maler in denselben gleich den wahren Ton, den die Farbe hat, beurtheilen kann. Auch nehme man zum Verreiben der Farben so wenig Wasser als möglich. Das Ge-

Digitized by Google

riebene wird dadurch feiner, und die Farben leiden nicht so viel, als wenn sie auch nur eine Viertellinie tief im Wasser gehen. Beobachtet man dieses und drückt man jede Farbe nach dem Reiben leise auf Fließpapier, oder besser auf ein Stückchen Leinwand, und zwar nicht bloß die nasse Fläche, sondern auch deren Kanten, so wird man finden, daß ein Stückchen Farbe nicht nur außerordentlich lange zu gebrauchen ist, sondern, daß sich auch bei dem jedesmaligen Reiben keine Stückchen ablösen, die bei dem früheren Gebrauche durch Sprünge in dem Stücke bei'm Trocknen sich schon halb getrennt hatten. Man darf nie eine Farbe in die andere reiben, weil dieß die Stücke verdirbt und ihrer Reinheit schadet, sondern man muß jede Farbe in einem besonderen Näpfchen reiben und sie dann mit dem Pinsel mischen. Manche Farben, wenn sie zusammengemischt werden, bilden, was Chemiker einen Niederschlag nennen, und dieß muß man vermeiden, weil es den Ton unklar macht. So darf man z. B.

Digitized by Google

Sepia oder **Burnt Sienna** nicht mit chineſiſcher Tuſche miſchen. Braucht man einen aus beiden zuſammengeſetzten Ton, ſo muß man erſt die eine Farbe auf das Papier auftragen und, wenn ſie trocken geworden iſt, dieſelbe mit der anderen übergehen. Soll **Gummi arabicum** zugeſetzt werden, was beſonders für den Vordergrund von guter Wirkung iſt, ſo muß daſſelbe als feines Pulver in das Näpfchen gethan und mit der Farbe verrieben werden; dazu beſtimmt man eine beſondere Seite des Farbenſtückchens, weil immer etwas Gummi daran kleben bleibt, und man doch oft die Farbe ohne anderes Gummi als das, welches ſchon bei Fabrication derſelben ihr beigemiſcht worden iſt, braucht.

Farben, welche ſich nicht ganz auflöſen wollen, ſondern einen Bodenſatz zeigen, der beſonders bei Luft oder Waſſer ſchädlich ſein würde, klärt man dadurch ab, daß man dieſelben in ein ſchiefgeſtelltes Näpfchen thut, nachdem man ihnen verhältnißmäßig viel Waſſer beigemiſcht hat, dann die höhere Seite

Digitized by Google

des Näpfchens etwa nach einer Minute schnell senkt und den Bodensatz wegwischt. Dieß, mehre Male wiederholt, reinigt die Farbe ganz. Eine Stelle, die oft übergangen worden ist, zeigt zuweilen kleine Klümpchen coagulirter Farbe; diese entfernt man am beßten durch leises Reiben mit Gummi Elasticum, wenn das Papier ganz trocken ist. Die Klümpchen werden dadurch weggenommen, ohne der Farbe im Geringsten zu schaden.

3.) Von der Behandlung der Pinsel.

Die gewöhnliche Regel, immer mit möglichst vollem Pinsel zu malen, findet ihre Anwendung nur dann, wenn man auf trockenes Papier malt; da wir dieß aber (siehe II. [1.]) im Allgemeinen ganz verworfen haben, so müssen wir auch dazu rathen, den Pinsel nur mäßig voll zu nehmen; zuweilen, z. B. bei Darstellung eines sandigen Vordergrundes, bringt sogar ein fast trockener Pinsel die beßte Wirkung hervor. Ein Stückchen Fließpapier oder Leinwand muß man immer neben sich

Digitized by Google

liegen haben, um dem Pinsel genau den nöthigen Grad der Trockenheit geben zu können. Hat man einen Pinsel gebraucht, so muß man die Farbe in denselben nicht eintrocknen lassen, sondern ihn ausspülen und abtrocknen, ihm auch dabei seine spitze Form, wenn er diese haben soll, wiedergeben. Will man sicher sein, daß ein Pinsel, den man zu Luft oder Wasser brauchen will, ganz rein sei, so taucht man ihn in einen leichten Ton von Gamboge (Gummi guttae) und reibt ihn auf weißes geleimtes Papier; bleibt die Farbe rein, so darf man den Pinsel nur gehörig ausspülen, damit der gelbe Ton herauskomme, und er ist dann zu den zartesten Tönen brauchbar.

Noch einige Worte von dem Wasser, welches man zur Aquarell-Malerei anwendet, müssen wir sagen. Viele schlagen dazu destillirtes, oder wenigstens gekochtes Wasser vor; doch ist jedes reine Wasser, welches nicht mineralische Bestandtheile enthält, dazu tauglich. Das müssen wir aber besonders empfehlen, daß man das Wasser recht oft

Digitized by Google

wechsele; denn wenn es auch, nachdem ein paar Pinsel darin ausgespült worden, noch ziemlich rein scheint, so kann doch die chemische Wirkung der in demselben enthaltenen Farben-Atome der Klarheit der ferner mit demselben zu mischenden Töne schaden.

III. Von der Behandlung der einzelnen Theile einer Aquarell-Landschaft.

Da wir nicht als Chemiker sprechen, so dürfen wir diesen Abschnitt nach den Elementen (das Feuer jedoch ausgeschlossen) eintheilen und daher

1.) von der Darstellung der Luft,
2.) von der Darstellung des Wassers und
3.) von der Darstellung der Erde und der darauf befindlichen Gegenstände

sprechen.

1.) Von der Darstellung der Luft.

Man legt die Luft an, indem man das auf beiden Seiten befeuchtete Papier, dessen

Vorderseite nur so weit getrocknet zu sein braucht, daß sie nicht mehr glänzt, (die Rückseite kann noch glänzend naß sein) so umkehrt, daß die Luft dem Maler näher zu liegen kommt als Erde oder Wasser; man erhebt dann die entferntere Seite etwas und fängt am Horizonte an, die Farbe aufzutragen, die man in mehren Näpfchen in verschiedenen Tönen vorbereitet hat. Die Wolken, deren Umrisse man ja nicht vorher zeichnen darf, bringt man auf folgende Weise in die Luft: Man macht kleine, etwa 4 Zoll lange und $\frac{1}{3}$ Zoll starke Rollen von leicht gewickeltem ungeleimten Papiere und reißt diese in der Mitte durch, so daß zwei Rollen, jede 2 Zoll lang, mit einem rauhen Ende, entstehen. Eine derselben läßt man rund, die andere drückt man breit und gibt dem rauhen Ende derselben eine concave Form. Mit den rauhen Enden dieser beiden kleinen Rollen tupft man die Luftfarbe da auf, wo man entweder kleine weiße Wolken oder die Lichter großer Wolken haben will.

Digitized by Google

Da das Bild verkehrt, mit dem oberen Rande unten, lehnt, so bleiben die unteren Ränder (welche, wenn das Bild seine eigentliche Stellung wiedererhält, die oberen sind) scharf, die anderen hingegen verwischen sich durch allmähliges Einfließen der Farbe in die entblößten Stellen. Ein paar Versuche werden genügen, Jedem den gehörigen Gebrauch jener Papierröllchen zu lehren. Sollte Morgen- oder Abendbeleuchtung es erfordern, daß die unteren Ränder der Wolken als scharfe Lichter hervortreten, so darf man das Bild nur nicht umkehren und erlangt dadurch diesen Effect. Der Vortheil, den man dadurch erreicht, daß man die Wolken auf diese Art darstellt, besteht darin, daß man ihnen eine weit bessere und natürlichere Form geben kann, als durch das Aussparen geschieht, und daß die Ränder derselben zwar, wo es nöthig ist, bestimmt, aber nie hart werden, und — Steifheit der Formen und Härte der Ränder sind ja gerade die Fehler, die bei den Lüften in Aquarell nach der ge-

Digitized by Google

wöhnlichen Art, sie zu malen, so schwer zu vermeiden sind. Nachdem die Schatten der Wolken in die stets feucht erhaltene Luft gemalt sind, läßt man dieselbe ganz trocken werden und, sollte sich irgendwo eine Härte oder ein kleiner Fleck zeigen, so übergeht man die ganze Luft mit einem großen Pinsel und reinem Wasser, indem man mit dem hellsten Theile der Luft den Anfang macht, wodurch alle Härten, die nach der eben erwähnten Methode ohnedieß nur unbedeutend sein können, sich verschmelzen. Wenn eine Ferne mit leichten Tönen auf dem Bilde ist, so kann man diese auch mit übergehen.

Sollte ein sehr façonnirter Gegenstand, z. B. ein gothischer Thurm, sich von der Luft hell absetzen und schwer auszusparen sein, so wird man viel Zeit und Mühe ersparen, wenn man denselben, ehe man die Luft malt, mit einer Auflösung von Pfeifenthon (die man viel dicker als Deckfarbe auftragen muß) deckt und, nachdem die Luft

Digitized by Google

fertig ist — die man deßhalb etwas dunkeler malt, als sie bleiben soll, — mit einem Schwamme übergeht, worauf der helle Gegenstand mit aller nöthigen Schärfe und ohne Ränder in der Luft stehen wird. Ein ausgezeichneter, vor einigen Jahren verstorbener Aquarell-Maler, Williams in Edinburgh, dessen große Aquarell-Gemälde, von ihm nach der Natur aufgenommene Ansichten von Athen, Marathon und anderen Gegenden Griechenlands, mit Recht bewundert werden, pflegte auch die Wolken auf diese Art auszusparen, doch gehörte sein Talent dazu, um ihren Contouren die nöthige Weichheit zu geben; wir müssen daher für die Wolken die früher beschriebene Methode vorziehen.

Wir fügen noch einige allgemeine Bemerkungen über die Wolken hinzu. Gewöhnlich werden dieselben viel zu willkürlich behandelt. Man glaubt, da sie ein Spiel der Winde sind, so könne ja Niemand behaupten, daß Wolken gerade so, wie der Maler sie malte, nicht existiren können, und deßhalb stehe ihm

Digitized by Google

fast jede Form frei. Doch hat nicht bloß der Ton, sondern auch die Form der Wolken ihre Perspective, wie die Form jedes Gegenstandes. Wir wollen diesen Punkt etwas näher betrachten.

a.) Die Wolken bei jedem Bilde, auf welchem viel Luft sichtbar ist, bestehen, wie die Landschaft, aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Ersterer, dem Beschauer zunächst, ist der Theil derselben, welcher dem oberen Rande des Bildes am nächsten ist. Hier sind, wie in jedem Vordergrunde, die Formen am größten, die Lichter am hellsten, die Schatten am dunkelsten. Am Horizonte findet das Gegentheil statt. Bei Darstellungen von Gegenden, wo die Luft sich bis in die Nähe der Horizontal-Linie erstreckt oder dieselbe gar erreicht, wie auf offener See, sind die dem Horizonte am nächsten liegenden Wolkenschichten durch ihre perspectivische Verschiebung nothwendiger Weise fast ganz horizontal, und jede Perpendiculare dort

gibt die Idee von aufsteigendem Rauche, kann aber keine Wolke darstellen.

b.) Nun noch eine Bemerkung über die Beleuchtung der Wolken. Wenn man sich eine Anzahl von Würfeln denkt, welche mit der Grundlinie parallel und so gestellt sind, daß sich zwischen ihnen Zwischenräume befinden, die der Größe der Würfel ungefähr gleich sind, und diese so beleuchtet, wie die Beleuchtung der meisten Bilder gewählt ist, daß das Licht nämlich weder gerade von vorn, noch gerade von hinten, sondern mehr von der Seite kommt, so wird man finden, daß man von den Würfeln, welche der Seite, von welcher das Licht herkömmt, am nächsten sind, die Lichtseite nicht sieht, sondern daß dieß vielmehr bei denen der Fall ist, welche sich näher an der entgegengesetzten Seite befinden. So entfernt wir nun auch davon sind, die Wolken, jene steten Spielwerke der Winde, mit einer der einfachsten und regelmäßigsten stereometrischen Figuren vergleichen zu wollen, so läßt sich doch jenes Experiment auch auf

Digitized by Google

die Wolken anwenden. Wir sehen nämlich weniger von der Lichtseite der Wolken, welche auf der Seite des Bildes sich befinden, von welcher das Licht herkommt, als von der Lichtseite derer, welche auf der entgegengesetzten Seite stehen. Also müssen die größten Lichtmassen in den Wolken eines Bildes, in welchem das Licht z. B. von der linken Seite kommt, sich bei den Wolken zeigen, welche dem rechten Rande des Bildes am nächsten stehen, und die größten Schattenmassen bei denen, welche am linken Rande sich befinden. Dieß wird auch zugleich dem Effecte des Bildes mächtig dienen. Hinter den scharfbeleuchteten Rändern der Gegenstände auf der Erde stehen die dunkelen Wolken, während sich die Schattenseiten der in die Luft emporragenden Gegenstände von den hinter ihnen stehenden hellen Wolken absetzen, durch welche ein die Härte des Schattens mildernder Reflex motivirt wird.

c.) Bei den meisten Bildern ist der Stand

der Sonne so hoch angenommen, daß die Beleuchtung aller Wolken seitwärts von oben kommt; sobald aber dieser Stand tiefer ist, so werden die dem oberen Rande des Bildes nahen Wolken von unten beleuchtet, die im Mittelgrunde in der Mitte und nur die am Horizonte von oben. Ist die Sonne unter dem Horizonte, so sind alle Wolken von unten beleuchtet. Vorzüglich schön sind die Schlagschatten, welche eine Wolke auf die andere wirft.

d.) Noch eines Gegenstandes wollen wir hier erwähnen, über den oft disputirt wird, für dessen Entscheidung aber, soviel uns bekannt, noch keine Regel aufgestellt worden ist, die wir jedoch zu finden versuchen wollen. Wir meinen die scheinbare Größe des Mondes in einer Mondlandschaft. Meistens wird derselbe zu groß dargestellt, der Beschauer fühlt dieß, kann aber keinen Maßstab angeben, nach welchem der Fehler verbessert werden könnte. Wir wollen versuchen, einen solchen aufzustellen. Das menschliche Auge

Digitized by Google

umfaßt auf einen Blick, ohne sich zu bewegen, mit Deutlichkeit nicht mehr als den achten Theil, 45 Grad des Gesichtskreises. Mehr kann kein Bild, welches nicht Panorama ist, darstellen; wir müssen also annehmen, daß die beiden entferntesten Ränder eines Bildes — es sei dieß nun bei der gewöhnlicheren Form der Rand rechts und links, oder bei einem Bilde von hoher Form der Rand oben und unten — eine Oeffnung von 45 Graden darstellen. Nun erscheint uns der Mond, wie bekannt, wenn er hoch am Himmel steht, unter einem Winkel von etwa einem halben Grade, hingegen wenn er dem Horizonte nahe ist, durch die Strahlenbrechung unter einem Winkel von höchstens einem Grade. Also darf sein Durchmesser nie größer als der 45ste Theil der Entfernung zwischen den beiden entferntesten Rändern des Bildes sein. Dann wird er mit dem Bilde im richtigen Verhältnisse stehen, und dieß ist wohl der einzige, möglicher Weise anzulegende Maßstab. Man hat entgegnet, daß, da in

einer Mondlandschaft der Mond der hellste Punkt sei, durch die Blendung des Auges derselbe stets viel größer erscheine, als ihn mathematische Messungen zeigen. Hierauf ist zu erwiedern, daß man nach diesem Grundsatze auch einen metallenen Gegenstand, der in irgend einem Bilde das volle Licht reflectirt, unverhältnißmäßig groß malen müßte, z. B. eine vergoldete Kuppel, oder den Helm einer Figur, oder ein Schwert, oder jede andere Waffe, was Niemandem einfallen wird, und dann kann das Blendende ja weit besser durch die Behandlung der dem Monde nahestehenden Gegenstände ausgedrückt werden als dadurch, daß man seine Scheibe größer darstellt, als sie je sein kann.

2.) Von der Darstellung des Wassers.

Die Darstellung dieses Elementes hat ihre besonderen Schwierigkeiten, und doch macht sie oft die vorzüglichste Schönheit und den lieblichsten Reiz eines Bildes aus. Wir werden das Wasser betrachten:

a.) im unbewegten Zuſtande,
b.) im bewegten, jedoch überhaupt horizontalen Zuſtande, und
c.) im herabſtürzenden Zuſtande.

a.) im unbewegten Zuſtande.

In dieſem iſt jede Waſſerfläche ein Spiegel, der jedoch, außer den ſich in ihm reflectirenden Gegenſtänden, ſeinen eigenen Local-Ton hat. So iſt z. B. das Waſſer im Rheine grün, im Main röthlich, in der Donau grünlich, in der Elbe bräunlich, in der Murg braun, in der Limmath hellgrün, in der Saône bräunlich-gelb, in der Rhone dunkelblau, in der Tiber und dem Arno ockergelb. Sogar die Meere unterſcheiden ſich, ganz exceptionelle Beleuchtungen abgerechnet, durch ihre Localfarbe. So möchten wir die der Nordſee grau-blau, die des nördlichen atlantiſchen Oceans dunkelgrün, die des mittelländiſchen Meeres blau nennen. So hat faſt jeder Landſee ſeine eigenthümliche Localfarbe. Ein leichter Ton dieſer Localfarbe, gleich an-

Digitized by Google

fangs angelegt, gibt dem Waſſer ſeinen Charakter. Es iſt nicht immer bloß das klarſte Waſſer, welches den deutlichſten Reflex gibt. Der Arno z. B. iſt gelb und trübe, und doch reflectirt er die Brücken und Paläſte von Florenz und Piſa mit bewundernswürdiger Deutlichkeit, was vielleicht dem Umſtande zuzuſchreiben iſt, daß er ſehr langſam fließt. Daſſelbe iſt, jedoch in geringerem Grade, bei der Tiber der Fall.

Die Form des Reflexes lehrt die Linear-Perſpective; hier ſei nur ſoviel geſagt, daß es ein großer Irrthum iſt, zu glauben, es genüge, eine Landſchaft verkehrt in das Waſſer zu zeichnen, um einen richtigen Reflex hervorzubringen, und doch hängen von der Richtigkeit der Form des Reflexes der Effect und die Wahrheit der Darſtellung des Waſſers in einem Bilde ganz beſonders ab. Dieſe Regeln ſtudire man daher, ſowie alle Regeln der Linear-Perſpective, ohne welche auch die ſchönſte Malerei unwahr und unangenehm iſt, ja recht ſorgfältig. Was die Intenſität

Digitized by Google

der Färbung eines Reflexes betrifft, so wird diese z. B. von einem im Mittelgrunde stehenden Gegenstande im Wasser nach dem Vordergrunde zu schwächer, die Lichter sind weniger hell, die Schatten weniger dunkel, weil die Färbung an Intensität verliert, wie sich der Reflex von dem reflectirten Gegenstande entfernt. Am deutlichsten sind die Reflexe da, wo ein Schlagschatten auf die Wasserfläche fällt. Da nur in Landseen und bei ganz ruhigem Wetter das Wasser ganz einem Spiegel gleicht, so werden in den meisten Fällen die Reflexe von kleinen Wellen unterbrochen, welche entweder eine rauhe Oberfläche haben und daher fast gar nichts reflectiren, oder eine glatte Oberfläche, welche andere, entweder nähere oder entferntere Gegenstände als das benachbarte ruhige Wasser zurückgeben. Die Farbe der Welle wird dann durch die Farbe dieser Gegenstände bedingt. Auf dem Meere oder auf Landseen, namentlich bei Windstille, zeigen sich oft glanzlose größere Stellen, welche an

Digitized by Google

der allgemeinen Spiegelung keinen Theil nehmen; sie entstehen durch Strömungen oder partielle Berührung der Oberfläche durch eine leichte Luftbewegung. Dadurch, daß man diese ausdrückt, gewinnt das Bild an Wahrheit, und die glatten, reflectirenden Stellen gewinnen durch den Contrast an Effect.

Eine Hauptregel bei Darstellung des Wassers ist, das Coloriren desselben nicht bis zuletzt aufzusparen und zu denken, — nun wolle man das Wasser malen. Thut man dieß, so geräth es fast nie. Man male vielmehr das Wasser und die in demselben befindlichen Reflexe zugleich mit den reflectirten Gegenständen, nachdem man dem Wasser seinen eigenen Localton gegeben hat. Nur auf diese Art kann man Identität der Farbe der Reflexe mit denen der reflectirten Gegenstände — die Modification ausgenommen, die erstere durch den Localton erleidet, — hervorbringen. Sollte endlich das Wasser einige Härten zeigen, so übergeht man es mit einem in reines Wasser getauchten großen

Pinsel, nachdem man vorher die Rückseite benetzt hat. Wir wiederholen es: für Luft und Wasser ist es unumgänglich nöthig, die Rückseite des Papieres stets feucht zu erhalten.

b.) im bewegten, jedoch überhaupt horizontalen Zustande.

Hier ist das Wasser entweder:

aa.) eine bewegte Fläche des Meeres oder eines Landsees, oder

bb. ein fließender Strom.

aa.) Eine bewegte Fläche des Meeres oder eines Landsees.

Es gibt eine Stufenleiter von der durch leise Wellen gestörten Fläche bis zu den vom Sturme an Klippen tausendfältig gebrochenen und als Schaum gen Himmel spritzenden Wogen des Meeres. Außer den sich aufthürmenden Wellen haben große Wasserflächen oft im fast ruhig scheinenden Zustande eine Bewegung — im Englischen **the swell** genannt — welche gewöhnlich bei Windstille

Digitized by Google

nach heftigen Stürmen eintritt. Sie besteht in großen Wellen mit flachem Rücken, durch die Erhebung einer großen Wassermasse verursacht, welche, da sie von der horizontalen Lage abweicht, die Reflexe modificirt und sich mehr hierdurch als durch den Contour zeigt. Die sturmbewegten Wellen haben eine bewundernswerthe Aehnlichkeit mit den Formen der Alpenwelt. Wer beide nach der Natur gezeichnet hat, wird uns hierin beipflichten. In den Wellen, wie in den Wolken, ist Perspective, und der berühmte Seemaler Vernet, der Großvater des jetzt lebenden Horace Vernet, hat Regeln über ihre Formen aufgestellt. Die Lichter auf den Wellen können nach der bei den Figuren III. 3. erwähnten Methode durch Abheben der Farbe oder da, wo spritzender Schaum dargestellt werden soll, durch leises Radiren hervorgebracht werden, doch muß dabei ja die Projectionslinie desselben berücksichtigt werden, sonst wird der Schaum gezwungen und leblos, während nichts freier und lebendiger ist als der

Digitized by Google

Schaum des bewegten Wassers. Die Wellen sind zwar meistens unter sich parallel, und ihre oberen Kanten laufen nach einem in der Horizontal-Linie liegenden Punkte zusammen, wenn sie nicht gerade mit der Grundlinie parallel sind, diese Kanten sind aber unter sich wieder durch die Kanten einer zweiten Wellenfolge verbunden, die mit den ersteren einen spitzen Winkel bildet und so die Fläche mit einem rhomboidalischen Netze überstrickt. Nur verstehe man hierunter nicht ein ängstlich, fast mathematisch gezogenes Netz, sondern die Idee eines solchen muß in dem Kopfe des Malers liegen, während seine Hand die ungezwungenen Formen bildet. Nahe am Ufer schlagen große Wellen über; es begegnet nämlich die Welle dem zurückgeworfenen Wasser der ihr vorhergegangenen, ihre Basis wird aufgehalten, während der obere Theil durch den Andrang von außen immer höher wird. Die dünne, umgebogene Kante der Welle wird durchsichtig, ihr höchster Punkt schlägt endlich schäumend über, und

Digitized by Google

bald nimmt dieses Ueberschlagen die ganze Länge der Welle ein, während die nachfolgende schon anfängt sich aufzurichten.

Man hat die Bemerkung gemacht, daß bei großen Landseen und bei dem Meere die neunte Welle stets die höchste sei. Fängt man nämlich, nachdem eine besonders große Welle sich am Ufer gebrochen hat, an, jede Welle zu zählen, die an's Ufer kommt, so wird man finden, daß die neunte wieder höher als ihre nächsten drei oder vier Vorgänger und Nachfolger ist. Diese Regelmäßigkeit bei anscheinend regellosem Toben könnte uns in Erstaunen setzen, läßt sich aber doch erklären. Jede größere Welle wird nämlich, um sich über ihre Nachbarn erheben zu können, durch den Gegendruck von zwei kleineren, von denen die eine ihr vorangeht und die andere ihr folgt, unterstützt. So haben wir ein System, nach welchem jede dritte Welle höher als ihre Nachbarn ist. Nehmen wir nun an, daß je zwei solcher Dreigespanne — wir finden kein passenderes Wort, um unsern Gedanken aus-

Digitized by Google

zudrücken — ein drittes, zwischen ihnen befindliches durch ihren Gegendruck emporheben, sowie zwei einzelne Wellen die zwischen ihnen liegende dritte, so muß die neunte Welle die höchste sein, und dieß stimmt mit der Erfahrung überein.

bb.) ein fließender Strom.

Das Fließen des Wassers in Strömen oder Bächen ist, namentlich in ersteren, nicht leicht darzustellen. Am beßten gelingt dieß durch solche matte Streifen, welche keinen Resler geben, wie sie bei III. 2. a. erwähnt worden sind, und die perspectivische Richtung, in welcher der Strom fließt, bestimmt auch die Richtung dieser Streifen. Bei Bächen, an deren Oberfläche große Steine sich befinden, wird die Fläche durch Wellen und durch Schaum unterbrochen, den die Strömung in ihrer Richtung mit sich nimmt, und diese vielbewegten Streifen deuten die Strömung an.

Digitized by Google

c.) das Wasser im herabstürzenden Zustande.

Von dem Ueberfallen eines, wenige Fuß hohen Mühlenwehres, wobei das Wasser in einer gebogenen, reflectirenden Masse fällt und sich unten in dicken Schaum auflöst, bis zu dem 975 Fuß betragenden Falle des Staubbachs im Lauterbrunner Thale, dessen Wasser als solches ganz verschwindet und nur als leichter, ganz durchsichtiger Nebel am Fuße des Felsens erscheint, gibt es eine unendliche Zahl von Abstufungen. Hier muß der Aquarell-Maler Farbe abheben (siehe III. 3. a.), das Aussparen genügt nicht und wird nie den Schleier, den der Nebel des Wassers über die hinter ihm befindlichen Gegenstände wirft, genügend darstellen. Mit einem großen, nicht spitzigen, trockenen Pinsel muß man die nasse Malerei auswischen Eine kleine Uebung lehrt das Wie. Auch das bei Darstellung der Lichter in den Wolken (siehe III. 1.) beschriebene Verfahren mit Papierröllchen läßt sich hier vortheilhaft anwenden.

Digitized by Google

3.) Von der Darstellung der Erde und der darauf befindlichen Gegenstände.

Wir fangen hier mit den der Luft am nächsten stehenden Gegenständen, entfernten Bergen am Horizonte, an. Am beßten ist es, diese zugleich mit der Luft zu übergehen, sie müßten sich denn von derselben hell absetzen sollen. Oft genügt es, die Ferne zweimal mit dem Lufttone zu übergehen, dadurch bekommt sie jenes duftige Ansehen, welches die vorzüglichste Schönheit derselben ausmacht. Der obere Rand entfernter Berge muß in der Regel dunkeler gehalten werden als die Basis, da letztere fast immer durch Dünste mehr oder weniger verschleiert ist. Da jedoch der obere Rand eines Berges von dem Beschauer am entferntesten ist, so muß derselbe ziemlich eintönig sein, ohne merkliche Abwechselung von Schatten und Licht; jedoch ist an der Schattenseite meistens ein leichter Reflex von den Wolken bemerkbar.

Digitized by Google

Die richtige Behandlung des Reflexes überhaupt macht nächst der richtigen Zeichnung die vorzüglichste Schönheit jedes Bildes aus. Dieß meinen die Maler, wenn sie an einem Bilde loben, daß die Schatten transparent sind. Der dunkelste Schatten geht fast nie bis an den Rand eines Gegenstandes, er nimmt vielmehr nach dem Rande zu schnell ab. Keine Fläche hat durchaus, in ihrer ganzen Ausdehnung, denselben Ton, und es ist fehlerhaft, eine Fläche mit einem Tone gleichsam anzustreichen, wie so oft, namentlich von Anfängern, geschieht. Bei horizontalen Flächen modificirt sich der Ton durch die größere oder geringere Entfernung von dem Auge, und bei senkrechten Flächen durch diese und durch den Refler, namentlich den des Bodens, welcher verursacht, daß z. B. die Schattenseiten von Mauern am Boden viel heller gehalten werden müssen als in der Höhe. Eine allgemeine Regel bei der Aquarell-Malerei ist, daß man, während man die Schattenseiten tuscht, mehr an die

Form der Lichter und Reflexe, welche auszusparen sind, denke als an die dunkelen Stellen, denen man, wenn etwas daran fehlen sollte, leicht nachhelfen kann.

Der Reflex beruht auf einer wahren Subtraction. Wird das Exempel richtig ausgeführt, so ist das Resultat Wahrheit des Effects. Nimmt man z. B. acht Abstufungen der Schattentinten an, und eine Fläche im Vordergrunde müßte an sich die dunkelste Tinte, Nr. 8, haben, ist aber durch den Reflex eines sehr nahe stehenden, hellen Gegenstandes beleuchtet, so subtrahire man 5 von 8 und gebe ihr nur die Tinte Nr. 3, und das Bild wird an Wahrheit gewinnen. Den dunkelsten Ton hebe man überhaupt bis ganz zuletzt und für die sogenannten Drucker auf, welche an die wenigen Stellen kommen, die an sich den tiefsten Schatten haben müssen und von keinem Reflexe modificirt werden.

Die Anwendung von Lufttönen, auch außer der Luft, ist von vorzüglicher Wirkung. Derselbe Ton, mit dem man eine Wolke

Digitized by Google

schattirt hat, gibt z. B. der Schattenseite eines Gebäudes, welches dem Reflexe der Luft ausgesetzt ist, eine Klarheit, welche außerdem nicht zu erlangen ist. Bei dem Reflexe ist vorzüglich die Natur der von dem Reflexe beleuchteten Gegenstände zu berücksichtigen. Je glatter eine Oberfläche ist, desto mehr wirkt der Reflex auf sie.

Es ist bekannt, daß Lichter und Schatten in dem Maße an Intensität verlieren, wie sie sich von dem Auge des Beschauers entfernen. Der Reflex, welchem die Natur beider inwohnt, da er ein durch ein erborgtes Licht gemilderter Schatten ist, folgt am meisten den Regeln des Lichtes, d. h. er nimmt an Helligkeit ab, wie er sich von dem Auge entfernt. Eine senkrecht auf die Grundlinie treffende, von einem starken Reflexe beleuchtete Schattenseite einer Wand z. B. ist im Vordergrunde heller als nach dem Hintergrunde zu. Alle Unebenheiten derselben aber, welche der Reflex nicht trifft, sind im Vordergrunde dunkeler als im Hintergrunde.

Digitized by Google

Es kommt oft vor, daß der Maler in seinem Bilde einen Ton sieht, welcher zwar weder zu hell, noch zu dunkel ist, aber doch das Auge dadurch beleidigt, daß eine Farbe darin zu vorherrschend ist, der Ton ist zu blau, zu gelb, zu grün u. s. w. Dem ist leicht abzuhelfen, wenn man aus der Theorie der Farben ihre Verhältnisse zu einander kennt. Jede der drei Hauptfarben, Gelb, Carminroth und Blau, wird gedämpft durch eine aus den beiden andern bestehende Mischung, also Gelb durch Violett, Roth durch Grün, Blau durch Orange, und umgekehrt. Ein ganz leichter Ton einer solchen Mischung, über eine zu grelle Fläche gelegt, hilft dem Uebel ab und trägt zu der Harmonie des Ganzen bei.

In Hinsicht der Figuren, welche eine Landschaft beleben, haben wir Folgendes zu bemerken: Ihre Größe bestimmt die Linear-Perspective, auf deren genaue Beobachtung hierbei, wie bei den Formen aller Gegenstände, sehr viel ankommt. Die Wahl der Stelle, wo die Figuren stehen sollen, und

ihre Farben muß man danach einrichten, wie es zu der Harmonie des Ganzen am beßten paßt; eine allgemeine Regel aber, die alle bekleidete Figuren trifft, iſt die, daß gewebte Stoffe das Eigene haben, daß, wenn ſie von heller Farbe ſind, ſie ſich beſonders hell von allen natürlichen Gegenſtänden abſetzen, wogegen dunkele Stoffe die tiefſten Schatten zeigen. Dieß wird recht anſchaulich bei Betrachtung der ſchönen engliſchen Stahlſtiche, wo ſelbſt im Mittelgrunde die Figuren ſtets ganz helle Lichter und ganz dunkele Schatten haben, wodurch ſie die Landſchaft beleben und die ſanfteren Töne derſelben deſto mehr zurücktreten laſſen.

Da durch Ausſparen einer Figur im Vordergrunde leicht Flecken in den hinter derſelben ſich befindenden Tönen entſtehen, ſo iſt es am beßten, Anfangs die Figuren nicht zu berückſichtigen, ſondern ſie erſt ſpäter in das Bild zu ſetzen. Dieß kann ſehr gut auch ohne Deckfarben geſchehen. Die dunkelen Töne in einer Figur laſſen ſich ohnedieß leicht

Digitized by Google

aufsetzen, und für die Stellen an derselben, welche hell hervortreten sollen, ist folgendes Verfahren anzuwenden. Man bedeckt diese Stellen mit Wasser, läßt dieses etwa eine halbe Minute darauf stehen, damit es die Farbe auflöse, und drückt dann ein Stückchen Leinwand oder seidenes Zeug darauf, welches man geschickt abhebt, ohne zu wischen. Die Figur wird dann ziemlich weiß erscheinen, und man kann ihr nachher die beliebige Farbe geben. Braucht man eine ganz weiße Stelle, so hilft, nachdem die Figur ganz trocken geworden ist, das Radirmesser auf die bei II. 1. beschriebene Weise nach. Die so eben beschriebene Art des Abhebens der Farbe findet oft auch Anwendung, wenn eine Stelle zu grell erscheint, z. B. ein Rand; ja zuweilen bringt eine so behandelte Stelle eine Wirkung hervor, die man vergebens auf andere Weise hervorzubringen versuchen würde. Kleine Lichter, die kaum auszusparen sind, während man einen großen, breiten Ton anlegt, lassen sich nachholen, und die auf solche Weise be-

Digitized by Google

handelten Stellen bekommen einen duftigen Ton, welchen ihnen der Pinsel allein nicht zu geben vermag, da sich vorzüglich der in jeder Aquarell-Farbe befindliche Gummi abhebt und die Stelle, wenn man sie nicht wieder übergeht, dadurch matt wird.

Ein Umstand ist hier noch zu erwähnen, dessen Beachtung in vielen Fällen wichtig ist. Wenn eine Schattenmasse vor einer sehr hellen Luft, z. B. einem Abendhimmel oder andern Wolken, in deren Nähe sich die Sonne befindet, steht, so ist es ein Irrthum, wenn man glaubt, man müsse die Contoure dieses Gegenstandes recht scharf und bestimmt darstellen; sie sind vielmehr schmelzend weich, und der Luftton dringt überall in die dunkele Masse ein, weil die Deutlichkeit der dunkelen Masse durch die Blendung des Auges beeinträchtigt wird. Nur der Kern der dunkelen Masse behauptet seinen tiefen Schattenton, nach den Rändern zu nimmt derselbe schnell und bedeutend ab.

IV. Von der Berücksichtigung des Klima's und der geographischen Breite.

Zu der Wahrheit der bildlichen Darstellung einer Landschaft trägt es mächtig bei, wenn die derselben eigenthümliche Atmosphäre, welche ja das Medium ist, durch welches man sie sieht, richtig ausgedrückt wird. Dieß kann selbst eine farblose Zeichnung bewirken, wenn sie vollkommen ausgeführt ist. Als Beispiel verweisen wir hier wieder auf englische Stahlstiche, namentlich auf die in dem **Oriental Annual** nach Daniell's Zeichnungen. Gegen diese Regeln wird jedoch häufig gesündigt. Oft sieht man Darstellungen einer nördlichen Gegend in südlicher Beleuchtung und umgekehrt. Es genügt nicht, daß Gebäude und Vegetation den Stempel des Landes tragen; die Luft, und zwar nicht bloß das, was Maler die Luft nennen, der freie Theil des Himmels, sondern die ganze Atmosphäre muß auch den eigenthümlichen Charakter des Landes, welches dargestellt werden soll, zeigen.

Im Allgemeinen läßt sich der Grundsatz aufstellen, daß dem Süden die wärmeren, sonnigeren Tinten angehören und dem Norden

die kälteren, entweder klar-blauen, oder nebelig-grauen. Doch hat auch der Norden seine warmen Tinten, denen indessen die Klarheit des Südens abgeht. Es gibt z. B. in Schottland Sonnenuntergänge, wo ein entschiedenes Karminroth mehr prädominirt als je in Deutschland, doch ist dieses mehr den Tinten ähnlich, die ein schöner Winterabend zeigt, als der Klarheit eines Sommerabends. Der Himmel südlicher Länder zeichnet sich vorzüglich dadurch aus, daß das Blau, welches in unseren nördlichen Gegenden am Horizonte bläßer wird — durch die weißlichen Dünste, welche dem Boden entsteigen — fast ganz ungeschwächt bis an den Horizont reicht, so daß viele Gegenstände sich von dem dunkelblauen Himmel hell absetzen. Dieß hat in der Darstellung große Schwierigkeit, denn leicht verliert das dunkele Blau seine Klarheit. Hier ist es vorzüglich nöthig, die Farbe nach der bei II. 2. beschriebenen Weise abzuklären. Die Lichter der Wolken haben einen warmen, gelblichen Ton, ihre Schattenseiten sind mehr lilla und violett als grau-blau oder schwärzlich. Aber nicht bloß, wie schon oben gesagt wurde, in der Luft, auch in dem Colorit der

anderen Gegenstände der Landschaft muß der Süden sichtbar sein. Die Schatten sind dunkeler und schärfer, aber das Erstere findet nur da statt, wo sie nicht durch Reflexe gemildert werden, denn diese sind in der südlichen Beleuchtung sehr hell, wodurch erst die Wirkung ganz hellen Sonnenscheins recht angedeutet wird.

In Rom und der **Campagna di Roma** ist die Beleuchtung besonders schön, was von den denselben eigenthümlichen Dünsten herrühren mag. Ein mildes, gelbes Licht ist über die ganze Landschaft ausgegossen, und die entfernten Berge prangen in zauberisch sanfter Beleuchtung. Selbst das Blau des Himmels, das sich zuweilen im Süden so grell zeigt, ist dadurch gemildert.

Gerade das Gegentheil findet in England und Schottland statt, wo, besondere Fälle ausgenommen, ein *weißes* Licht vorherrscht.

Jene Beleuchtung und diese verhalten sich zu einander, wie ein Juni-Nachmittag und ein heiterer October-Mittag. Dieß scheint uns die am meisten anschauliche und allgemein verständliche Vergleichung zu sein. Wie sehr irren nun die Maler, welche entweder einer vaterländischen Gegend das trans-

parente, warme Colorit des Südens geben, oder eine italieniſche Landſchaft im kalten Lichte des Nordens darſtellen.

Allein ſelbſt ſüdliche Architectur und Vegetation und warme Tinten genügen noch nicht, um den Charakter des Südens richtig darzuſtellen. Die Durchſichtigkeit der Luft bringt im Süden noch eine Wirkung hervor, die ſich Der, welcher ſie nicht an Ort und Stelle geſehen hat, kaum in dem Grade, wie ſie ſtattfindet, denken kann. Wir meinen die Deutlichkeit der Fernen. Gegenſtände, mehre deutſche Meilen entfernt, ſieht man ſo deutlich, als ſeien ſie kaum eine halbe Stunde weit. Kleine weiße Gebäude auf den Bergen, die ſich in nördlichen Gegenden in dem Grau der Ferne verlieren würden, ſtehen in der ſüdlichen Landſchaft als kleine, faſt leuchtende Punkte da. Umgekehrt erſcheinen nordiſche Berge deshalb oft ſo majeſtätiſch, weil der Beſchauer ſie durch ein dichteres Medium ſieht, und ſie ihm daher entfernter erſcheinen, als ſie ſind, und demzufolge größer.

Selbſt die Form der Wolken iſt im Allgemeinen je nach der Verſchiedenheit des

Klima's und der geographischen Breite verschieden. Wir erinnern hier an die obige Vergleichung zwischen Juni und October. Beide haben ihren Sonnenschein, aber nicht denselben, beide ihre Wolken, aber andere, beide ihren Reiz, aber einen ganz verschiedenen.

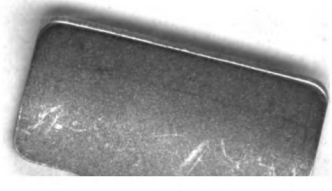
Dieser Aufsatz, das fühlen wir wohl, erschöpft den vielumfassenden Gegenstand nicht, von dem er handelt, wird aber doch vielleicht Manchen, der ihn liest, veranlassen, über Dinge nachzudenken, die ihn, er sei Künstler oder bloß Kunstfreund, interessiren müssen, und so hat das Schriftchen seinen Zweck und sein Ende erreicht.

Verbesserungen.

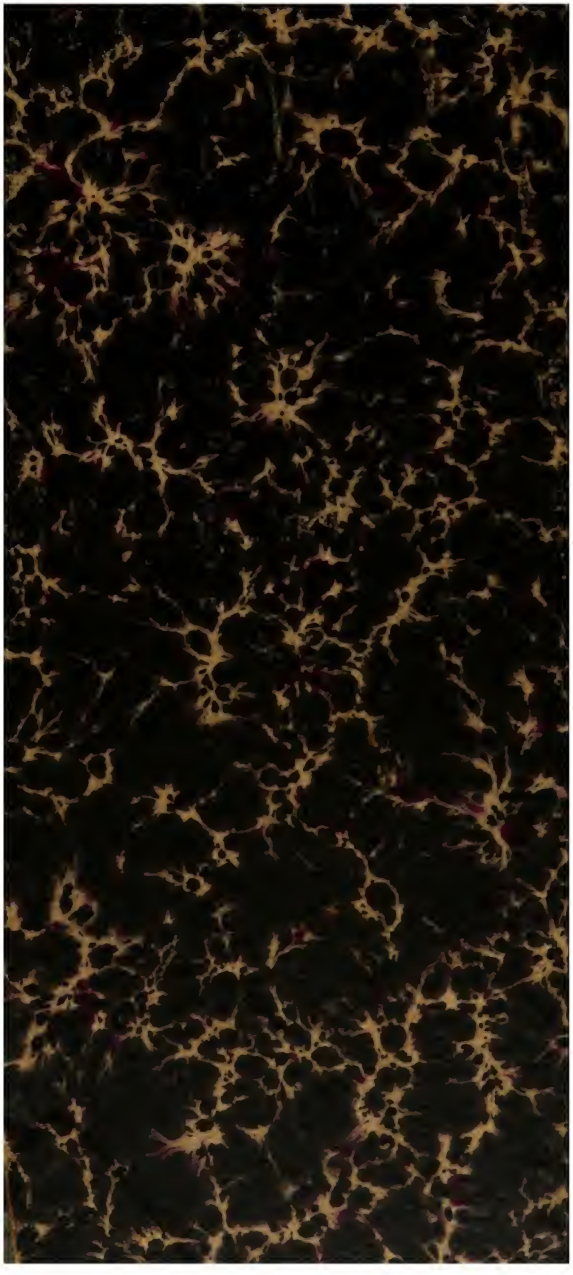
Seite 13, Zeile 5 von unten und
" 15, " 8 " "
lies: Ivory statt Jvory.

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google



Digitized by Google


Digitized by Google